

Ilona Chruściak
Uniwersytet Wrocławski

SPOSÓB KREOWANIA OPOWIEŚCI PRZY UŻYCIU OPISU GESTÓW RYTUALNYCH¹

Świat przedstawiony w poematach Homera był silnie rytualizowany, rytuały wyznaczały ramy organizujące zarówno sytuacje religijne, jak i codzienne czynności, takie jak spożywanie posiłków, przyjmowanie gości, wymiana darów, zwoływanie narady, składanie ofiary, wznoszenie modlitwy, zbrojenie się itp. Dzieła Homera zawierają liczne opisy tego typu sytuacji, wzbogacone o całą gamę gestów pełniących zróżnicowane funkcje. Spośród różnorodnych definicji gestu wypracowanych na gruncie m.in. językoznawstwa, psychologii, antropologii czy teorii komunikacji nie sposób wybrać taką, która oddałaby złożoność problemu, scharakteryzowała specyficzną sytuację komunikacji niewerbalnej funkcjonującej w tradycji oralnej. Definicje proponowane przez literaturoznawców również nie wyczerpują możliwości badania utworów powstałych ustnie, a zwłaszcza nie uwzględniają wpływu opisywanych przez poetę gestów na szczególną relację, budowaną podczas sytuacji wykonawczej pomiędzy pieśniarzem a jego publicznością. Ni-

¹ Chciałabym wyrazić swoją wdzięczność prof. Karolowi Zielińskiemu za wszystkie sugestie dotyczące ulepszenia tekstu. Dziękuję również anonimowym recenzentom za cenne uwagi metodologiczne.

niejszy artykuł wpisuje się w nurt badań twórczości oralnej postulowany przez Richarda Baumana², który zogniskował swoją uwagę na performansie jako naczelnym elemencie rządzącym kształtem literatury ustnej³.

Pomimo braku jednorodnej definicji komunikacji niewerbalnej⁴ warto określić podstawowe problemy, które zarysowują badacze⁵: czy gesty wykonywane są świadomie, czy nieświadomie? jak wyglądają wzajemne relacje gestu i języka – czy gesty stanowią dopełnienie komunikatu werbalnego, czy może są od niego niezależne? Wreszcie trzeba też zapytać o to, czy język ciała jest wytworem natury, czy kultury. Sam gest natomiast należałoby definiować bardzo szeroko jako „każdy znaczący (czyli komunikujący i posiadający interakcyjny charakter) ruch i układ (w przestrzeni i czasie) ciała, wraz z towarzyszącym mu kontekstem działań, związanych z nim procesem wytwarzania znaczenia”⁶. Omawiając tak zdefiniowane gesty pojawiające się w sytuacjach rytualnych i mając na uwadze zarysowane wcześniej problemy, możemy dokonać wstępnego opisu: gesty

² BAUMAN 1975.

³ Koncepcja ta zakłada nadrzędność funkcji komunikacyjnej, która niejako przysłania formalne aspekty utworu (BAUMAN 1975, 290–291). Zgodnie z tym podejściem powinniśmy rozpatrywać kompetencje komunikacyjne pieśniarza, jego skuteczność i oddziaływanie na publiczność, a także całą sytuację wykonawczą jako decydujący czynnik wpływający na odbiór pieśni i jej ostateczny kształt.

⁴ Co prawda D. Lateiner (1995) przeanalizował poematy Homera pod kątem komunikacji niewerbalnej, jednak jego badania nie zgłębiają ustnego charakteru *Iliady* i *Odysei*, a raczej sprowadzają się do odzyskiwania utraconego kontekstu poprzez aplikowanie aktualnej wiedzy z zakresu nauk społecznych, głównie psychologii, socjologii i antropologii kulturowej. Lateiner podejmuje próbę stworzenia nowych definicji opisujących poszczególne elementy komunikacji niewerbalnej, nierzadko są one jednak zbyt szczegółowe i hermetyczne.

⁵ BROCKI 2001, 71–97.

⁶ BROCKI 2001, 94. Definicja Brockiego jest definicją skrojoną na potrzeby antropologii, ale rytuały, które są głównym przedmiotem niniejszej analizy, wymagają podejścia z pogranicza literaturoznawstwa i antropologii. F. Poyatos (1975), zajmujący się badaniem komunikacji niewerbalnej w literaturze, wyznacza trzy kategorie gestów: gest jako ruch głowy, tułowia i kończyn; zwyczaj, czyli zachowania wyuczone; postawa, czyli pozycja ciała.

rytualne należałyby scharakteryzować jako akty wykonywane świadomie, uzależnione od języka i wyuczone.

Również rytuał powinniśmy ujmować z szerszej perspektywy, nie tylko jako akt religijny, ale również jako rytuał dnia codziennego. Taką definicję, pozbawioną odwołań do rzeczywistości religijnej, formułuje Roy Rappaport, który określa rytuał jako „wykonanie mniej lub bardziej niezmiennych sekwencji formalnych czynów i wypowiedzi, zakodowanych bynajmniej nie przez wykonujących”⁷. Margo Kitts z wielu wyodrębnionych na gruncie badań antropologicznych cech rytuału wyszczególniła cztery najważniejsze dla analizowania scen rytualnych u Homera⁸: schematyczność, rytmiczność, kondensację i formalność⁹. Tych cech można by doszukiwać się też w gestach, będących składową aktu rytualnego. Bazując na takim rozumieniu rytuału, możliwe jest prześledzenie gestów przedstawionych w *Iliadzie*, jako wzorcowym przykładzie wytworu literatury oralnej¹⁰.

Do gestów należących do rytuału religijnego w *Iliadzie* zaliczyć można wznoszenie rąk podczas modlitwy do bóstwa, obmywanie rąk przed składaniem ofiary, wylewanie libacji oraz różnorodne gesty żałobne, takie jak rozdzieranie szat, rozdrapywanie policzków czy wrywanie sobie włosów z głowy. Re-

⁷ RAPPAPORT 2007, 52.

⁸ KITTS 2011.

⁹ Najnowsze badania antropologiczne skupiały się na badaniu rytuału jako aktu komunikacji i sztuki performansu. Z tego podejścia wynikało koncentrowanie się na właściwościach charakteryzujących komunikację rytualną tj. nie-instrumentalność, nieprzydatność dla praktycznego celu czy nieumotywowanie względami technicznymi: *Such features usually are non-instrumental (RAPPAPORT 1999, 51), superfluous to practical aim, and irreducible to technical motivations* (WHITEHOUSE 2004, 3) (za: KITTS 2011, 222).

¹⁰ Kwestia oralności *Iliady*, mimo badań porównawczych przeprowadzonych przez Parry'ego i Lorda, przez długi czas budziła niemałe kontrowersje. Obok zadeklarowanych zwolenników (takich jak Albert Lord, Cedric Whitman, Mark W. Edwards, Gregory Nagy) znaleźli się też badacze sytuujący Homera w czasach przejścia od oralności do piśmienności, w różnym stopniu tłumacząc możliwość wpływu pisma na powstanie poematów Homera (Adam Parry, Jasper Griffin, Wolfgang Kullman, Martin West).

pertuar gestów codziennych stanowią chociażby gesty wykonywane podczas powitania, podejmowania gości, zawierania transakcji czy ugody. Gesty te najczęściej występują w scenach typowych, często opisane są przy pomocy formuły (stąd ważna może być modyfikacja zarówno w obrębie samej formuły, jak i całej sceny). Przy założeniu, że rytuał jest czynnością powtarzalną, można by uznać, że również gesty cechują się tego rodzaju powtarzalnością. Jest to jednak zbyt daleko idące uproszczenie — gesty rytualne podlegać mogą pewnego rodzaju modyfikacjom, w podobny sposób, w jaki ulegają modyfikacjom sceny typowe czy formuły¹¹. Celem niniejszego artykułu jest wskazanie gestów rytualnych, które — choć pierwotnie używane podczas rytuału — po umiejscowieniu ich w innym kontekście mogą wpływać na odbiór lub znaczenie danej sceny.

Pieśniarz dysponuje zestawem narzędzi umożliwiających efektywne i atrakcyjne dla odbiorców konstruowanie fabuły. Środki te pomagają mu zaaranżować sytuację wykonawczą oraz wpływać na kształt jego relacji z publicznością¹². Zainteresowanie odbiorcy stanowi w poezji ustnej probierz kompetencji autora i rzeczywisty instrument formujący ostateczny kształt pieśni¹³. Za jeden z takich instrumentów można uznać scharakteryzowanie danej sceny przy pomocy opisu gestów, które nie

¹¹ Do najczęściej spotykanych zabiegów należą rozbudowywanie opisu (ekspansja) lub jego skracanie (kompresja). Możliwe jest również zaburzenie wzorcowego schematu poprzez odwrócenie kolejności poszczególnych elementów.

¹² ZIELIŃSKI 2014, 298: *Oralność tekstu Iliady nie wynika jednak tylko z użycia tradycyjnego języka, który nie jest zresztą materiały sztywną, lecz plastyczną; oralność oznacza kreowanie pieśni podczas jej wykonania, a to pociąga za sobą funkcjonowanie strategii narracji zależnej od takiego wykonania. Słaby pieśniarz może tylko odtworzyć pieśń, tak jak się jej wyuczył, natomiast im lepszy, tym lepiej potrafi wpływać na publiczność, kształtując swoją pieśń stosownie do jej oczekiwań i do umiejętności zapanowania nad nią, a nawet do narzucenia publiczności pewnych reakcji i zachowań.*

¹³ Zaciekawienie lub znużenie publiczności jest głównym czynnikiem wpływającym na kształt i długość pieśni. *Vide* LORD 1960, SCODEL 2009. Matija Murko opisywał, że niezadowolona publiczność nie tylko wyraża swoją dezaprobatę w formie ustnej, ale może także uniemożliwić dalsze wykonanie pieśni poprzez wysmarowanie łojem instrumentu pieśniarza (1990, 122).

tylko oddają emocje i reakcje bohaterów, ale przede wszystkim pełnią szeroko pojętą funkcję komunikacyjną, nie tylko wobec bohaterów eposu, ale także wobec jego odbiorców. To rozróżnienie na publiczność wewnętrzną i zewnętrzną, zapożyczone z narratologii¹⁴, wydaje się kluczowe dla pełnego zrozumienia istoty posługiwania się opisem gestów przez pieśniarza. Jeśli bowiem mówimy o emocjach i uczuciach w kontekście gestów, to musimy pamiętać, że ta właśnie funkcja okazuje się pierwszorzędną w przypadku odbiorców eposu, jako że umiejętne granie na emocjach słuchaczy gwarantuje poecie ich nieprzerwaną uwagę¹⁵.

Rytualne gesty występujące w *Iliadzie* można podzielić na trzy podstawowe kategorie¹⁶: gesty, które akcentują przekaz werbalny, gesty uzupełniające przekaz werbalny oraz gesty sprzeczne z przekazem werbalnym. Gesty, które akcentują słowa, często nieznacznie wyprzedzają przekaz werbalny, pełniąc funkcję prolepsy – zapowiadają nadchodzące wydarzenia bądź sygnalizują temat rozpoczynającej się mowy bohatera. Zazwyczaj opis danego gestu wyrażony jest przy pomocy tradycyjnej formuły¹⁷. Przykładem takich gestów mogą być akty wykonywane podczas zanoszenia prośby do bogów. Gesty uzu-

¹⁴ Vide BALL 2012, w odniesieniu do poematów Homera: DE JONG 1997.

¹⁵ Na tę funkcję szczególnie nacisk kładzie K. Zieliński, podkreślając zwłaszcza zręczność pieśniarza w operowaniu uczuciem grozy i ulgi: *Organizacja tekstu Iliady pozwala jednak ocenić, że autor nie tylko wywoływał emocje odbiorcy, ale i w przemyślany sposób nimi sterował. Nie chodzi tu o nadawanie patosu całym scenom, lecz o sterowanie emocjami na poziomie linearnego przekazu treści w komunikacji oralnej. Autor Iliady stosuje bowiem w sposób mistrzowski alternację uczucia grozy i ulgi.* (ZIELIŃSKI 2014, 324).

¹⁶ Prezentowany podział oparty jest na kryteriach relacji pomiędzy komunikatem werbalnym a niewerbalnym zaproponowanych przez P. Ekmana (1965). Wyróżnił on następujące aspekty: powtarzanie, sprzeczność, uzupełnianie, zastępowanie, akcentowanie/moderowanie, regulacja. W tym miejscu chciałabym również podziękować anonimowemu recenzentowi za zwrócenie uwagi na konieczność doprecyzowania stosowanego w niniejszym artykule podziału.

¹⁷ Formuła zakłada pewną powtarzalność – dany gest zawsze opisany będzie przy pomocy tego samego zwrotu. Jednak w każdym przypadku priorytetowy jest kontekst, użycie konkretnej formuły przez pieśniarza zazwyczaj dostosowane jest do realiów danej sceny.

pełniące przekaz werbalny wzbogacają słowa o dodatkowe znaczenia, odwołują do wydarzeń, które nie są jednoznacznie wyrażone w warstwie słownej. Jako przykład mógłby posłużyć akt obcięcia włosów przez Achillea dokonany nad ciałem zmarłego Patroklosa. Innym exemplum mogą być gesty Teatydy podczas lamentu nad Achillesem. Gesty te tworzą system znaków i skojarzeń, odwołujących do wiedzy, która dostępna jest dla odbiorców dzięki doświadczeniu zdobytemu w realnym życiu. Słuchającą pieśni publiczność odsyła do minionych wydarzeń przedstawionych w eposie bądź wychodzą poza ramy danego dzieła, zmuszając odbiorców do odnalezienia analogii w codzienności lub micie czy tradycji¹⁸. Ostatnią kategorię gestów tworzą gesty sprzeczne ze słowami. Zależność pomiędzy warstwą werbalną a niewerbalną komunikatu zostaje w znaczący sposób zaburzona, co umożliwi zastosowanie kilku wariantów interpretacyjnych – to odbiorca komunikatu musi zdecydować, któremu kanałowi nada funkcję priorytetową. Jako przykład może posłużyć zestaw gestów wykonywanych przez rodziców Hektora w scenie, gdy bohater udaje się na śmiertelny pojedynek z Achillesem.

GESTY, KTÓRE AKCENTUJĄ PRZEKAZ WERBALNY

Pierwszą z wyszczególnionych kategorii najlepiej obrazują gesty wykonywane podczas modlitwy. Jako materiał badawczy posłuży dziewięć modlitw do bóstw zawierających jakiegoś rodzaju prośbę, najczęściej o pomoc lub ocalenie życia (pojedynczej osoby lub całej społeczności). Analizowane modlitwy

¹⁸ Do badań nad poematami Homera J. Foley wprowadził pojęcie tradycyjnej referencyjności. Badacz zakłada, że odbiorcy posiadali szerszy ogląd danej historii ze względu na znajomość tradycji epickiej i obeznanie z innymi wersjami opowiadanej historii. FOLEY 1991, 7: *Traditonal referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not simply for that singular instance but for the pluralisty and multiformity that are beyond the reach of textualization.*

można podzielić na oficjalne i prywatne¹⁹. Z reguły oficjalne modlitwy zawierają szeroki zestaw gestów, z wznoszeniem rąk do bóstwa na czele i libacją lub składaniem ofiary. Prywatne modlitwy nierzadko pozbawione są rozbudowanych gestów, są one jedynie subtelnie zaznaczone lub nawet symboliczne, np. poprzez użycie formuły „wzniósł oczy do nieba”. Omawiane suplikacje można również zestawiać parami. Adekwatnym przykładem są modlitwy Chryzesa znajdujące się w I księdze *Iliady*. Chryzes, kapłan Apollona, przybywa do obozu Achajów z prośbą o oddanie porwanej w wyniku najazdu córki, Chryzejdy (I 12–33). Podczas błagania o wydanie dziecka starzec zarówno słowami, jak i gestami oraz elementami ubioru wyraża wymaganą przez zwyczaj pozę błagalnika²⁰. Kapłan zostaje jednak obrażony przez dowódcę Achajów i wypędzony z obozu. Wzburzony i rozczarowany samotnie wraca w milczeniu brzegiem morza i znosi modlitwę do Apollona, prosząc o pomszczenie doznanej zniewagi (I 37–42). Słowa starca zawierają elementy typowej modlitwy: można w niej wyodrębnić bezpośredni zwrot do bóstwa, przypomnienie wcześniejszych zasług kapłana wobec Apollona i prośbę o dokonanie aktu zemsty²¹. Błaganie starca jest skuteczne — natychmiast zostaje wysłuchane przez boga. Druga modlitwa Chryzesa zostaje opisana pod koniec I księgi (451–456). W tym przypadku mamy do czynienia z sy-

¹⁹ F. Letoublon dzieli modlitwy na: oficjalne, towarzyszące składaniu ofiary, i indywidualne, często połączone z przekleństwem (LETOUBLON 2011, 293).

²⁰ Badacze spierają się o rzeczywisty status Chryzesa w omawianej scenie. Wątpliwości budzi głównie słowo *στέμμο*, które może oznaczać zarówno wieńiec, jaki i wełniane wstążki ozdabiające posągi bóstw. Chryzes przybywa do obozu Achajów z berłem owiniętym właśnie takimi wstążkami, co według jednych znaczyłoby podkreślenie jego statusu jako wymagającego szacunku kapłana (PULLEYN 2000, 125–126), według innych zaś wstążki te są nierozdzielnie związane z instytucją błagalnika (GOULD 1973, 74). J. Griffin również zwraca uwagę na atrybuty Chryzesa (GRIFFIN 1980, 25), postuluje też potrzebę uważniejszego przyglądania się roli przedmiotów w scenach typowych (GRIF-FIN 1980, zwłaszcza rozdz. I: *Symbolic Scenes and Significant Objects*).

²¹ Typową modlitwę do bóstwa składającą się z wezwania, sankcji i prośby właśnie na przykładzie modlitwy Chryzesa do Apollona opisał T. Zieliński (1921, 83–84).

tuacją oficjalną — do kapłana przybywa poselstwo Achajów pod wodzą Agamemnona, aby oddać ojcu porwaną córkę i prosić o odwrócenie zarazy, która spadła na całe wojsko na skutek jego wcześniejszej modlitwy. Towarzysząca drugiej modlitwie Chryzesa scena jest oficjalna, opatrzona niezbędnymi gestami: wznoszeniem rąk, składaniem ofiary, wylewaniem libacji, śpiewem i tańcem na cześć boga. Obie modlitwy mają jednakową długość — liczą po 6 wersów — a w warstwie werbalnej różnią się jedynie końcowym fragmentem (łączy je to samo wezwanie do Apollona, a po zakończonej prośbie pojawia się identyczna formuła opisująca jej wysłuchanie przez boga). W pierwszym przypadku Chryzes prosi o pomszczenie swoich łez, w drugim o odwrócenie zarazy od Danajów. Wyraźne różnice można jednak zaobserwować w zaprezentowaniu przekazu niewerbalnego — podczas pierwszej prośby mocno zaznaczona jest samotność starca i jego milczenie. Zanoszonej modlitwie nie towarzyszy rytualny gest wznoszenia rąk do nieba. W przypadku drugiej modlitwy warstwa werbalna jest mocno obudowana tradycyjnym przekazem niewerbalnym — wznoszeniem rąk, głośnym wypowiedaniem słów modlitwy, rytualnym składaniem ofiary itd.

Kolejną parą modlitw, które można ze sobą zestawić są dwie modlitwy do Ateny²². Pierwsza z nich jest prywatną prośbą Diomedesa, który zwraca się do bogini, błagając o pomoc w pokonaniu wroga, który zranił go przed chwilą strzałą (V 115–120). Prośba ta pozbawiona jest gestów charakterystycznych dla modlitwy do bóstwa. Ma ona charakter czysto osobisty i zostaje wysłuchana przez Atenę. Paralelna do niej jest modlitwa zanoszona przez Trojanki, które proszą o śmierć dla Diomedesa (VI 301–310). Nie wiedzą one jednak, że bohater cieszy się przychylnością bogini i ich prośba, mimo że poparta ogromnymi darami, nie może zostać wysłuchana. Cała scena błagania jest

²² Obie modlitwy, podobnie jak modlitwy Chryzesa, znajdują się w bezpośrednim sąsiedztwie, w V i VI księdze.

bardzo rozbudowana, a prośbom kobiet towarzyszą oficjalne gesty: kobiety jęcząc wnoszą ręce do Ateny²³; na kolanach bogini jako podarunek zostaje położona drogocenna szata²⁴. Obie modlitwy do Ateny, tak jak wcześniejsze do Apollona, liczą po 6 wersów i zakończone są podobną formułą opisującą reakcję bogini na daną prośbę (ὥς ἔφατ' εὐχόμενος· τοῦ δ' ἔκλυε Παλλὰς Ἀθήνη — *Tak przemawiał w modlitwie. Spełniła ją Pallas Atena*²⁵, V 121; ὥς ἔφατ' εὐχόμενη, ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη — *Rzekła tak w modłach, lecz prośbę wzgardziła Pallas Atena*, VI 311).

Pięć pozostałych modlitw to wezwania do Dzeusa, które również dzielą się na oficjalne i prywatne. Są to kolejno: modlitwa Agamemnona z prośbą o litość nad Achajami (VIII 242–244), modlitwa Nestora, który również prosi o litość dla całego wojska Achajów (XV 372–376). Prośbę Agamemnona można potraktować jako modlitwę prywatną, bo chociaż ma ona niespotykaną formę — zostaje wpleciona w przemówienie Agamemnona do Achajów — to Atryda w modlitwie tej pozwala sobie na osobiste wtrącenia. Modlitwa Nestora jest bardziej oficjalna, krótsza i opatrzona gestem błagalnego wznoszenia rąk. Co ciekawe, w obu scenach pojawia się dodatkowy element przekazu pozawerbalnego — znak, którym Dzeus informuje błagalników o swojej przychylności. Nestor wspomina o tym, że Dzeus w przeszłości skinieniem głowy dał mu znak,

²³ Rytualne zawrośnięcie kobiet określone jest słowem ὀλολυγῆ — jest to jedyne użycie tego słowa w *Iliadzie*. Natomiast kilkakrotnie pojawia się ono w *Odysei* i jest to jęk przerażenia, jaki wydaje zwierzę przed ubojem, albo jęk, który wydaje Eurykleja, gdy widzi rzeź zalotników (KIRK 1990, 200). Już więc sam termin, poprzez skojarzenie kontekstualne może sugerować, że prośba kobiet zostanie odrzucona.

²⁴ Może to przywoływać częste u Homera sformułowanie, że losy jakiejś sprawy są położone na kolanach bogów, tzn. rozwiązanie danej sprawy zależy wyłącznie od woli bogów — może to być odwołanie do tradycji wschodniej, a dokładnie do poezji babilońskiej — West podaje, że na kolanach boga Anzu znajduje się tablica przeznaczeń, a jej właściciel posiada władzę nad światem (WEST 2008, 308).

²⁵ Wszystkie tłumaczenia *Iliady*, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w przekładzie Kazimiery Jeżewskiej.

że powróci szczęśliwie do ojczyzny. Znak skinienia głowy przez Dzeusa pojawiał się wcześniej w eposie kilkakrotnie i oznaczał bezapelacyjną życzliwość²⁶. Gestowi temu towarzyszy odgłos grzmotu — władca bogów w ten sposób wyraża swoją przychylność wobec prośby Nestora. Nestor w swojej relacji nie wspomina, że Dzeus przyrzekł odgłosem gromu, ale mówi wyraźnie, że bóg obiecał mu znak skinieniem głowy. Grzmot ten słyszą również Trojanie i sądzą, że to znak pomyślności zesłany specjalnie dla nich.

Trzy ostatnie modlitwy to prośby Achillesa o uratowanie życia własnego i Patroklosa (XVI 233–248, XXI 273–283) oraz modlitwa Priama o wróźebnego ptaka (305–313) — znak pomyślności jego przyszłej wyprawy. Pierwszą modlitwę Achillesa można uznać za modlitwę oficjalną, towarzyszy jej składanie ofiary i wylewanie libacji²⁷. Podobnie wygląda ostatnia modlitwa, modlitwa Priama, która zawiera porównywalne lub identyczne gesty, pojawia się też nowy gest podnoszenia oczu ku niebu zamiast wznoszenia rąk — przede wszystkim dlatego, że proszący mają zajęte ręce. Priam jednak nawiązuje do wznoszenia rąk w warstwie werbalnej — mówi, że należy wnieść ręce ku niebu. Druga modlitwa Achillesa jest prywatną prośbą o uratowanie życia podczas walki z bogiem rzeki — Achilles wydaje głośny okrzyk, wznosi oczy ku niebu i prosi Dzeusa o ocalenie.

Modlitwy całego wojska zawsze cechują się formalnością, wyszczególniony jest przede wszystkim gest wznoszenia rąk.

²⁶ W taki właśnie sposób bóg odpowiedział na prośbę Tetydy o uczczenie jej syna, Achillesa: *Daję znak głowy skintieniem, a ty mym słowom zaufaj / Taka jest bowiem największa z mej strony wśród nieśmiertelnych / słowa poręka, gdyż będzie nieodwracalne, nieklamane, / nieublagane, co głowy skintieniem raz potwierdziłem* (I 524–527).

²⁷ Letoublon podkreśla odrębność Achillesa, która uwidacznia się również w modlitwach. Modlitwy Achillesa różnią się od modlitw innych bohaterów chociażby użyciem w inwokacji przydomków boga nawiązujących do miejsca pochodzenia bohatera. Modlitwa Achillesa służy nie tyle skonstrastowaniu bohatera z innymi, ile scharakteryzowaniu Achillesa jako bohatera szczególnego (LETOUBLON 2011, 296).

Jeśli błaganie do bogów nie jest wznoszone w ferworze walki, to modlitwom tym towarzyszy rytualne składanie ofiary²⁸.

Oficjalnym modlitwom w *Iliadzie* towarzyszą zawsze sformalizowane gesty – wznoszenia rąk lub podnoszenia oczu ku niebu, składania ofiary, obmywania rąk, wylewania libacji. Formalne modlitwy są również dość krótkie – liczą najczęściej 6 wersów. Modlitwy prywatne (na osobności, zawierające osobiste prośby)²⁹ nie muszą zawierać gestów, a również zostają wysłuchane. Nie można więc mówić o żadnych uchybieniach w użyciu gestów, które skutkowałyby niewysłuchaniem modlitwy. Możemy natomiast pokusić się o stwierdzenie, że modlitwa oficjalna, zanoszona wśród innych ludzi, musiała być obudowana systemem rytualnych gestów (podobnie jak dzisiejsza liturgia w kościele), osobiste wezwanie do boga nie wymagało takiego stopnia zrytualizowania gestów. Mógł być to więc znak dla publiczności, w jaki sposób będzie wyglądała dana scena modlitwy i czego będzie dotyczyła. Celem oficjalnej modlitwy było zazwyczaj uzyskanie pomocy dla większej społeczności – całego wojska lub mieszkańców miasta, prywatne wezwanie polegało przede wszystkim na prośbie o ocalenie własnego życia lub najbliższej osoby.

GESTY UZUPEŁNIAJĄCE PRZEKAZ WERBALNY

Drugą kategorię gestów tworzą gesty, które uzupełniają przekaz werbalny. Można je zilustrować aktem obcięcia włosów przez Achillesa i złożeniem ich na ciele Patroklosa (XXIII 137–154):

οἱ δ' ὅτε χῶρον ἱκανόν ὅθι σφισι πέφραδ' Ἀχιλλεύς
κάτθεσαν, αἴψα δέ οἱ μενοεικέα νήσον ὕλην.

²⁸ Szczegółowo rytuał ofiarnej modlitwy opisała M. Kitts. Modlitwa była integralną częścią uczty, intonowaną uroczystie i podniosło, zaś cały rytuał naznaczony był specyficznym rytmem (KITTS 2011, 227–228).

²⁹ Mowa oczywiście o pewnym uproszczeniu, starożytna Grecja nie zna bowiem modlitwy osobistej. Chodziłoby raczej o silnie sformalizowaną prośbę, skierowaną do bóstwa.

ἔνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς·
 στάς ἀπάνευθε πυρῆς ξανθὴν ἀπεκείρατο χαίτην,
 τὴν ῥα Σπερχειῶ ποταμῶ τρέφε τηλειθώωσαν·
 ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπεν ἰδὼν ἐπὶ οἴνοπα πόντον·
 Σπερχεί' ἄλλως σοί γε πατὴρ ἠρήσατο Πηλεὺς
 κείσέ με νοστήσαντα φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν
 σοὶ τε κόμην κερέειν ῥέξειν θ' ἱερὴν ἑκατόμβην,
 πεντήκοντα δ' ἔνορχα παρ' αὐτόθι μῆλ' ἱερεύσειν
 ἐς πηγάς, ὅθι τοι τέμενος βωμός τε θυήεις.
 ὣς ἤρᾶθ' ὃ γέρων, σὺ δέ οἱ νόον οὐκ ἐτέλεσσας.
 νῦν δ' ἐπεὶ οὐ νόομαι γε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν
 Πατρόκλῳ ἦρωι κόμην ὀπάσαμι φέρεσθαι.
 ὦς εἰπὼν ἐν χερσὶ κόμην ἐτάροιο φίλοιο
 θῆκεν, τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἕμερον ὤρσε γόοιο.
 καὶ νῦν κ' ὄδυρομένοισιν ἔδου φάος ἡελίοιο.

Kiedy przybyli na miejsce, które im wskazał Achilles,
 mury z poległym złożyli i z drew stos wzniesli ogromny.
 Wtedy odmienił myśl boski i szybkonogi Achilles.
 Odszedł od stosu, odwrócił się i swe jasne ściął włosy,
 które dla rzeki Spercheja bujnie rosnące hodował,
 i zasępiony rzekł, patrząc na morze koloru wina:
 „Próżno, Spercheju, ślubował Peleus, mój ojciec, że tobie,
 kiedy nareszcie powrócę do miłej ziemi ojczystej,
 zetnę swe włosy w ofierze i hekatombę poświęcę.
 Miałem ci jeszcze dziękczynnych złożyć pięćdziesiąt baranów
 w twoim przybytku przy źródle, gdzie masz swój ołtarz pachnący.
 Starzec ślubował ci. Jednak tyś jego próśb nie wysłuchał.
 Przecież nie wrócę już nigdy do miłej ziemi ojczystej,
 mogę więc włosy me obciąć na cześć herosa Patrokla”.
 Tak powiedział i w dłonie drogiego mu towarzysza
 włosy swe złożył, i zbudził we wszystkich żalność ogromną.
 Trwał nieprzerwanie ten lament do chwili, gdy słońce zagasło.

Gest ten należy do repertuaru gestów żałobnych, opisany
 zastał również w *Odysei* (podobnie postąpili Achajowie pod-
 czas pogrzebu Achilleusa). Zwyczajowym gestem żałoby było

ciągnięcie się za włosy³⁰, często też ich obcinanie³¹. W *Iliadzie* Myrmidonowie obcinają swoje włosy i okrywają nimi Patroklosa, Achilles również ścina włosy i wkłada je w ręce zmarłego przyjaciela. W tej scenie Homer nadaje rytualnemu gestowi obcięcia włosów zupełnie nowe, głębsze znaczenie³². Zapuszczenie włosów dla Sperchejosa, boga rzeki, uroczyście słubował ojciec Achillesa Peleus. Przysięga ta była częścią rytuału poświęconego bóstwom kurotroficznym. Bóstwa kurotroficzne miały zapewnić dorastającemu chłopcu opiekę i pomysłne przejście przez okres dojrzewania³³. Achilles dokonuje aktu samopoświęcenia. Poświęcone bogu, nieścinane włosy miały stanowić gwarancję szczęśliwego powrotu do ojczyzny. W tym właśnie momencie Achilles symbolicznie godzi się ze swoim przeznaczeniem, wyruszając do walki przeciwko Hektorowi akceptuje swoją śmierć pod Troją.

Do gestów żałobnych, które zyskują symboliczne znaczenie, można również zaliczyć gesty wykonywane przez Tetydę, matkę Achillesa (XVIII 35–38, 70–75):

(...) ἄκουσε δὲ πότνια μήτηρ
 ἤμένη ἄν βένθεσσιν ἄλδς παρὰ πατρὶ γέροντι,
 κώκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα· θεαὶ δὲ μιν ἀμφαγέροντο
 πᾶσαι ὅσαι κατὰ βένθος ἄλδς Νηρηίδες ἦσαν.
 (...)
 τῷ δὲ βαρὺ στενάχοντι παρίστατο πότνια μήτηρ,
 ὄξῴ δὲ κωκύσασα κάρη λάβει παιδὸς ἑοῖο,
 καὶ ῥ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόνεντα προσηύδα·
 τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἔκετο πένθος;

³⁰ Vide BOARDMAN, KURTZ 1971; TSAGALIS 2004; SUTER 2008.

³¹ Obcinanie włosów miało kontrastować z ich zapuszczaniem przez wojowników, ponieważ rytuał żałobny miał być odwróceniem codziennego życia (Plut. *Mor.* 276A–B). Natomiast składanie włosów w ofierze zmarłemu lub zostawianie ich na grobie jest w starożytnej Grecji słabo poświadczony, najczęściej ogranicza się do kontekstu mitycznego i kultu herosów (NILSSON 1967, 180 za: RICHARDSON 1993, 182).

³² Cf. RICHARDSON 1993, 182; EDWARDS 1991, 23.

³³ Cf. LEITAO 2003, 113.

ἔξαύδα, μὴ κεῖθε· τὰ μὲν δὴ τοι τετέλεστοι
 ἐκ Διός, ὡς ἄρα δὴ πρὶν γ' εὖχεο χεῖρας ἀνασχών.

Krzyknął Achilles boleśnie. I usłyszała krzyk matka
 w morskiej głębinie, czcigodna, przy ojcu starcu siedząca.
 Także krzyknęła i zaraz w krąg otoczyły Tetydę
 wszystkie boginie Nereidy, otchłani morskich mieszkanki.
 (...)

Do miotanego rozpaczą podeszła matka czcigodna,
 z głośnym szlochaniem objęła synowską głowę kochaną
 i wśród wyrzekań i jęków te rzekła słowa skrzydlate:
 „Czemu tak płaczesz, syneczku? Jaki ból serce ci zranił?
 Powiedz, nie skrywaj niczego. Przecież Dzeus wszystko wypełnił,
 o co go przedtem błagałeś, do góry wznosząc ramiona.

Lament bogini obfituje w różnorodne gesty charakterystyczne dla żałoby, takie jak jęki, płacz czy obejmowanie głowy syna³⁴. Tetyda lamentuje jednak nad jeszcze żywym Achillesem. To zastosowanie żałobnych gestów podczas rozmowy matki z synem może być odczytywane jako obraz przyszłego lamentu nad Achillesem, który przecież wykracza poza ramy fabularne *Iliady*³⁵. Wcześniejsze działania i gesty herosa zmierzają ku jego nieuchronnej śmierci. Moment oplakiwania przez boginię zmarłego dziecka zostaje więc przeniesiony z przyszłości i symbolicznie przedstawiony w tej właśnie chwili³⁶. Uwagę zwracają również proksemiczne aspekty sceny³⁷. Intymna rozmowa dwojga bliskich sobie osób, podczas której dochodzi

³⁴ RICHARDSON 1993, 184: ten sam gest wykonują Andromacha i Hekabe wobec Hektora (XXIV 710–712; 724). Obejmowanie głowy zmarłego podczas rytualnego zawodzenia było gestem zarezerwowanym dla kobiet (CLARK 2009, 11). Podtrzymywanie głowy zmarłego przez jego matkę lub żonę często pojawia się w scenach *prothesis* ozdabiających antyczne wazy (np. BOARDMAN 1955).

³⁵ Cf. EDWARDS 1991, 153.

³⁶ Cf. KAKRIDIS 1949, 65–95. Świadczy to o znajomości innych pieśni cyklu przez Homera. *Iliada* była więc wtórna wobec pieśni Cyklu Trojańskiego — na ten fakt kładła nacisk neoanaliza.

³⁷ Pionierem badań nad dystansem przestrzennym jest Edward Hall (2005), który z antropologicznego punktu widzenia rozpatruje posługiwanie się przez człowieka przestrzenią i chociaż jego analizy dotyczą wyłącznie współczesnych kultur, wydają się na tyle uniwersalne (Hall odwołuje się również do uniwer-

do naruszenia przestrzeni osobistej, kontrastuje z pierwotnym, formalnym charakterem rytuału, z którego wywodzi się gest obejmowania głowy.

GESTY SPRZECZNE Z PRZEKAZEM WERBALNYM

W *Iliadzie* można również wyodrębnić gesty sprzeczne ze słowami bohaterów, a warstwa werbalna i niewerbalna kolidują ze sobą, wprowadzając dwa odrębne kanały kodowania informacji. Tego typu zabiegi zyskują szczególne znaczenie w przypadku publiczności zewnętrznej, która wyczulona jest na integralność słowa i gestu. Zwłaszcza rytuały religijne charakteryzują się silnym współistnieniem ruchu i mowy.

Przykładem gestu, który nie współgra ze słowami, są gesty żałobne wykonywane przez rodziców Hektora przed jego ostateczną walką z Achillesem. W pieśni XXII (33–91) Priam i Hekabe, stojąc na murach miasta, błagają syna o zaniechanie walki z Achillesem. Mimo że formalnie sytuacja ta może być odczytywana jako prośba, werbalnemu błaganu towarzyszą gesty zarezerwowane dla rytuału żałobnego (XXII 33–37, 77–83):

ὤμωξεν δ' ὁ γέρων, κεφαλὴν δ' ὅ γε κόψατο χερσίν
 ὕψος ἀνασχόμενος, μέγα δ' οἰμώξας ἐγεγώνει
 λισσόμενος φίλον υἷόν· ὃ δὲ προπάρουθε πυλάων
 ἐστήκει, ἄμοτον μεμαῶς Ἀχιλῆϊ μάχεσθαι·
 τὸν δ' ὁ γέρων ἐλεσεὶνὰ προσηύδα χεῖρας ὀρεγνύς·
 (...)
 ἦ ῥ' ὁ γέρων, πολιὰς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χερσὶ
 τίλλων ἐκ κεφαλῆς· οὐδ' Ἕκτορι θυμὸν ἔπειθε.
 μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα
 κόλπῳ ἀνιεμένη, ἐτέρωφι δὲ μαζὸν ἀνέσχε·
 καὶ μιν δάκρυ χέουσ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 Ἕκτορ τέκνον ἐμὸν τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον
 αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον·

salnych praw rządzących światem zwierząt), że można je zastosować również w przypadku starożytnych Greków.

Starzec zajęczał i w głowę uderzać się zaczął rękami,
potem je podniósł ku górze i jęcząc, skargami wybuchnął,
syna drogiego błagając; lecz ten za miastem przed bramą
stał, bo niezłomnie z Achillem już zmierzyć się postanowił.
Starzec do niego ramiona wyciągnął i wołał żałośnie:

(...)

Starzec tak mówił i włosy zbielałe szarpał rękami,
z głowy je rwąc, ale duszy Hektora nakłonić nie zdołał.
Z drugiej zaś strony i matka, szlochając gorzko, spłakana
szatę rozchyła, wskazując swą dłonią pierś matczyną,
cała we łzach, i te słowa mówi do syna skrzydlate:
„Pierś tę uszanuj, Hektorze, me dziecko! Miej litość nade mną!

Priam jęczy i uderza się w głowę rękami, Hekabe zalewa się łzami³⁸. W podobny sposób rodzice Hektora zareagują na wieść o śmierci syna (XXII 405–436).

Tego rodzaju dramatyczne i emocjonalne sytuacje wypełnione są różnorodnymi gestami, są nośnikami prawdziwego przekazu — rodzice Hektora przewidują jego bliską śmierć i swoje przecucia wyrażają przy pomocy adekwatnych gestów, kanał werbalny stanowi jedynie element dodatkowy, o znaczeniu drugorzędym. Słowa wprowadzają w błąd — sugerują bowiem, że Hektor może i powinien odpowiedzieć na prośbę rodziców, tymczasem kwestia pojedynku z Achillem jest przesądzona, a gesty przygotowują publiczność na nieodległą śmierć bohatera. W tej scenie werbalnej perswazji towarzyszą gesty z zupełnie innego zakresu kulturowego, zarezerwowanego dla krańcowo innej sytuacji. Gesty rodziców Hektora nie stanowią jedynie wyrazu ich emocji, dla publiczności zewnętrznej pełnią funkcję proleptyczną, zapowiadając nadchodzące wydarzenia.

KONKLUZJE

Analizowane gesty zostały podzielone na trzy grupy w sposób nieco schematyczny, nie uwzględniający wszystkich nuan-

³⁸ Gest odsłonięcia piersi przez matkę Hektora jest co prawda gestem błagalnika, jednak traci on swoją wymowę w natłoku gestów żałobnych.

sów komunikacji niewerbalnej. Jednak zastosowany podział oddaje najistotniejsze elementy, które wpływają na kształt fabuły i sposób prowadzenia narracji przez pieśniarza. Gesty rytualne są narzędziem wykorzystywanym przez autora w celu zdobycia uwagi i utrzymania zainteresowania publiczności. Zainteresowanie to może być wywołane poprzez rezygnację z opowiadania o pewnych stanach czy zjawiskach w sposób bezpośredni. Poeta wprowadza przekaz, który nie zostaje wprost wyeksplikowany, lecz jest niedopowiedziany i funkcjonuje na zasadzie odniesienia do tradycji i kultury. Dzięki temu tworzy się też nie porozumienia pomiędzy pieśniarzem a jego publicznością – twórca odwołuje się do wspólnych doświadczeń i zwyczajów, znanych z innych pieśni czy tradycji mitologicznej. Gesty służą do zakodowania przekazu na dwóch płaszczyznach, oprócz literalnego znaczenia umożliwiają zastosowania nawiązań symbolicznych, które wychodzą poza ramy opisywanej sceny. Niebagatelne znaczenie odgrywają możliwości interpretacyjne odbiorców. Wielu badaczy zajmujących się komunikacją niewerbalną zwraca uwagę na fakt, że właściwe zrozumienie znaczenia uzależnione jest od „kulturowych kompetencji interpretatora” (BROCKI 2001, 87), to odbiorca musi samodzielnie odkodować znaczenie danego gestu.

Gesty funkcjonują również jako prolepsa, która zapowiada nadchodzące wydarzenia. Mogą to być zarówno gesty wprowadzające do rozpoczynającej się właśnie mowy (wtedy sugerują jej tematykę i możliwy przebieg), jak i gesty zapowiadające przebieg całej sceny. Przyszłe wydarzenia, które wykraczają poza ramy fabularne *Iliady*, zostają w sposób symboliczny przedstawione w danym momencie przy pomocy gestów, na przykład śmierć Achillesa i reakcję na nią można odczytywać dzięki odpowiedniej interpretacji gestów jego matki, które bezpośrednio wywodzą się z rytuału żałobnego.

Gesty rytualne podlegają modyfikacjom w zależności od kontekstu, w jakim chce je umieścić pieśniarz³⁹. Można za-

³⁹ S. Hitch (1973) podkreśla, że pieśniarz wydobywa jedynie te aspekty rytu-

uważyć, że podstawowe gesty rytualne zostają zaprezentowane w pierwszych księgach eposu i wraz z rozwojem fabuły opisy tych gestów ulegają rozbudowaniu lub częściowym przekształceniom. Donald Lateiner (1995, 32) zauważa też, że pierwsza księga *Iliady* obfituje w rytuały inicjacyjne, natomiast ostatnią księgę wypełniają rytuały żałoby, zamknięcia i dopełnienia.

Gesty rytualne uwarunkowane są kulturowo, wyuczone w procesie socjalizacji i stosowane świadomie. Maurice Mauss (1973) pokazuje, że na nasze *sposoby postępowania się ciałem* decydujący wpływ mają wychowanie i przynależność kulturowa, a pewne techniki przekazywane są z pokolenia na pokolenie w formie ustnej. To spostrzeżenie wyjaśniałoby kwestię porozumienia pomiędzy pieśniarzem a publicznością — żadne nieznanne gesty nie mogą bowiem być wprowadzone przez pieśniarza, bo nie uzyska on zrozumienia u swoich słuchaczy, musi więc korzystać ze skarbnicy wiedzy dostępnej dla danego społeczeństwa, a przekazywanej właśnie w ramach literatury ustnej. Nie zmienia to jednak faktu, że rytuały korzystają z gestów, które pierwotnie są dla człowieka naturalne i wykorzystują emocje, takie jak płacz czy śmiech. W rytuale więc natura została przetworzona w kulturę.

BIBLIOGRAFIA

BALL 2012: M. Ball, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.

BAUMAN 1975: R. Bauman, *Verbal Art as Performance*, „American Anthropologist” 77/2 (1975), ss. 290–311.

BOARDMAN 1955: J. Boardman, *Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis*, „The Annual of the British School at Athens” 50 (1955), ss. 56–57.

BOARDMAN, KURTZ 1971: J. Boardman, D.C. Kurtz, *Greek Burial Customs*, Ithaca 1971.

alu, które w danym opisie są niezbędne. Zawsze więc poszczególne elementy rytuału uwarunkowane są przez kontekst danej sceny, nie świadczą o innym przebiegu rytuału.

BROCKI 2001: M. Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Wrocław 2001.

CLARK 2009: Ch. Clark, *To Kneel or Not to Kneel. Gendered Nonverbal Behavior in Greek Ritual*, „Journal of Religion & Society” Suppl. 5 (2009), ss. 6–20.

DE JONG 1997: I. de Jong, *Homer and Narratology* [w:] I. Morris, B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden–New York, ss. 305–325.

EDWARDS 1991: M.W. Edwards, *The Iliad: A Commentary. Volume V: Books 17–20*, Cambridge 1991.

EKMAN 1965: P. Ekman, *Communication through Nonverbal Behavior. A Source of Information about an Interpersonal Relationship*, [w:] S.S. Tomkins, C.E. Izard (eds.), *Affect, Cognition and Personality*, New York 1965, ss. 390–442.

EKMAN, FRIESEN 1961: P. Ekman, W. Friesen, *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding*, *Semiotica* 1 (1961), ss. 49–98.

FOLEY 1991: J.M. Foley, *Homer’s Traditional Art*, University Park 1999.

FOLEY 2009: J.M. Foley, *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*, Bloomington 2009.

GOULD 1973: J. Gould, *Hiketeia*, „The Journal of Hellenic Studies” 93 (1973), ss. 74–103.

GRIFFIN 1980: J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford 1980.

HALL 2001: E.T. Hall, *Trzeci wymiar*, Warszawa 2001.

HITCH 2009: S. Hitch, *King of Sacrifice. Ritual and Royal Authority in the Iliad*, Cambridge, Mass. 2009.

KAKRIDIS 1949: J.T. Kakridis, *Homeric Researches*, Lund 1949.

KIRK 1985: G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. vol. I: Books 1–4*, Cambridge 1985.

KIRK 1990: G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. vol. II: Books 5–8*, Cambridge 1985.

KITTS 2011: M. Kitts, *Ritual Scenes in the Iliad. Rote, Hallowed, or Encrypted as Ancient Art?*, „Oral Tradition” 26/1 (2011), ss. 221–246.

LATEINER 1995: D. Lateiner, *Sardonic Smile: Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, Ann Arbor 1995.

LEITAO 2003: D. Leitao, *Adolescent Hair-growing and Hair-cutting Rituals In Ancient Greece. A Sociological Approach*, [w:] D. Dodd, Ch.A. Faraone (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New Critical Perspectives*, New York 2003, ss. 109–129.

LETOUBLON 2011: F. Létoublon, *Speech and Gesture in Ritual: The Rituals of Supplication and Prayer in Homer* [w:] A. Chaniotis (ed.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean. Agency, Emotion, Gender, Representation*, Stuttgart 2011.

LORD 1960: A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., 1960. [*Pieśniarz i jego opowieść*, P. Majewski (przeł.), Warszawa 2010].

MAUSS 1973: M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem* [w:] M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 1973, ss. 538–566.

MURKO 1990: M. Murko, *The Singers and their Epic Songs*, J.M. Foley (transl. by), „Oral Tradition” 5/1 (1990), ss. 107–130. [M. Murko, *L'Etat actuel de la poésie populaire épique yougoslave*, „Le Monde slave” 5 (1928), ss. 321–51].

NILSSON 1992: M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, München 1992.

POYATOS 1975: F. Poyatos, *Gesture Inventories. Fieldwork Methodology and Problems*, „Semiotica” 13/2 (1975), ss. 199–227.

PULLEYN 2000: S. Pulleyn, *Homer. Iliad Book One, ed. with an Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 2000.

RAPPAPORT 1999: R. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge 1999. [Rytułał i religia w rozwoju ludzkości, A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski (przeł.) Kraków 2007].

RICHARDSON 1993: N. Richardson, *The Iliad: A Commentary. vol. VI: Books 20–24*, Cambridge 1993.

SCODEL 2009: R. Scodel, *Listening to Homer. Tradition, Narrative, and Audience*, Ann Arbor 2009.

SUTER 2008: A. Suter, *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford 2008.

TSAGALIS 2004: Ch. Tsagalis, *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin 2004.

WEST 2008: M.L. West, *Wschodnie oblicze Helikonu*, Kraków 2008.

WHITEHOUSE 2004: H. Whitehouse, *Modes of Religiosity. A Cognitive Theory of Religious Transmission*, Walnut Creek 2004.

ZIELIŃSKI 1921: T. Zieliński, *Religia starożytniej Grecji. Zarys ogólny*, Warszawa–Kraków 1921.

ZIELIŃSKI 2014: K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wrocław 2014.

THE MANNER OF CREATING A STORY WITH THE APPLICATION OF RITUAL GESTURES

Abstract

The paper discusses depictions of ritual gestures, both religious and everyday rituals as practised in oral poetry. Various elements of nonverbal communication were performed essentially in prayers, supplications and funeral rites. The above-mentioned gestures have been divided into three categories: gestures which emphasize the verbal message; gestures which complement the verbal message; gestures which contradict the verbal message. The analysis of references was

conducted with the methodology of oral theory, semiotics and performance studies. It may be stated that the ritual gestures described by the oral poet structure the story of the *Iliad* and command the audience's attention.

Keywords: Homer, *Iliad*, gesture, nonverbal communication, ritual, prayer, supplication, mourning

Słowa kluczowe: Homer, *Iliada*, gest, komunikacja niewerbalna, rytuał, modlitwa, prośba, lament